

mestiços

primeiros cruzamentos
entre texto, imagem
e objeto nos livros do
modernismo brasileiro

organização e textos
gustavo piqueira





"O livro de poemas quando continha a intervenção de um artista plástico era mais no sentido de uma ilustração dos poemas. A partir de *Pau Brasil* o livro de poemas de Oswald, e especialmente do *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*, o desenho e a poesia se interpenetram. Há um diálogo muito mais preciso e muito mais intenso entre esses dois universos. É a própria concepção do livro que se modifica. Nós já estamos nos defrontando com exemplares daquilo que vai constituir o livro-objeto."

Augusto de Campos, referindo-se a Pau Brasil e Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade, ambos de Oswald de Andrade e publicados, respectivamente, em 1925 e 1927.

É mesmo difícil não se outorgar a “inauguração da modernidade” na cultura brasileira, seja qual for o segmento, ao grupo responsável pela Semana de 22. Em especial a seus nomes mais populares.

Longe de apresentar uma reunião consistente de obras e espetáculos, o evento, oficialmente batizado de Semana de Arte Moderna e realizado nos dias 13 a 18 de fevereiro de 1922 no Theatro Municipal de São Paulo, funcionou mais como um grito de ruptura — de independência, caso se prefira um trocadilho besta com outro evento ocorrido cem anos antes na mesma cidade — tanto para o grupo de jovens ansiosos por sacudir um modorrento cenário provinciano quanto para o pequeno vilarejo tornado metrópole quase sem querer e que, movido pelo dinheiro do café, buscava se autoafirmar como berço do que havia de mais pujante no país. Que tais desejos se aproximavam mais de um futuro projetado que de uma realidade presente fica evidente ao se constatar como as menções à Semana de 22 nunca vêm ilustradas por uma de suas peças ou apresentações, mas sim pela foto de seus integrantes reunidos ou pelo material de divulgação do evento, catálogo e programa, executado por Di Cavalcanti. Mesmo que alguns dos participantes, como Villa-Lobos e Victor Brecheret, já não se encontrassem nos estágios iniciais de sua trajetória, a produção que marcaria o período ainda demoraria alguns anos para vir à tona. O *Abaporu*, de Tarsila do Amaral (que, estudando em Paris, não participou da Semana), e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, por exemplo, datam de 1928, mesmo ano em que Oswald publicou o ápice de seu ideário, o *Manifesto Antropófago*.

Há consenso que o modernismo nacional nasceu fortemente influenciado pelas vanguardas europeias — fato sublinhado muitas vezes em tom irônico, já que para inventar o Brasil moderno foi necessário buscar inspiração em Paris. O comentário é engraçado, mas injusto: talvez o processo não pudesse ser diferente, dadas as condicionantes da época. Não só pela dinâmica global ainda muito calcada no



*Acima:
capas do catálogo
e do programa da Semana
de Arte Moderna.*

*Ao lado:
capa do primeiro número
da revista Klaxon.*

colonialismo como pela intensidade ímpar do que se realizou sob a denominação abrangente de “vanguardas europeias”, cujos ecos até hoje reverberam.

Ao se assinalar um marco tão absoluto quanto a Semana de 22 ou um grupo tão restrito quanto aquele formado por seus principais articuladores como os únicos propulsores de tamanha transformação, termina-se por acreditar que, antes daquilo e daqueles, não havia nada. E que tudo que veio depois sofreu, de algum modo, sua influência. Tais crenças, via de regra, distorcem processos mais complexos e, sem que isso exprima demérito dos nomes em questão, acabam por reduzir espectros virtualmente mais amplos.

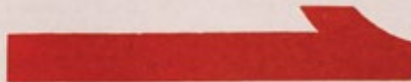
A gráfica apontada como canônica do movimento não foge à regra e é fruto de ambos os parágrafos: advém das incursões da comissão de frente — Di Cavalcanti, Tarsila e turma — pela seara impressa, bem como do efeito causado pelos ventos iconoclastas que sopravam da Europa. Este último fica evidente na capa da revista *Klaxon*, executada por Guilherme de Almeida em 1922 e um dos símbolos do período: salta aos olhos o quanto ela difere das demais publicações brasileiras da época mas, por outro lado, se assemelha a muitos impressos produzidos no Hemisfério Norte sob a gramática visual das vanguardas.

KLAXON

mensario
de arte
modern **mo**

S O P UGO

N
110





No livro *Pau Brasil*, o texto de Oswald e os desenhos de Tarsila partem em busca de novas direções, da subversão de antigas regras e modelos. Augusto de Campos está corretíssimo quando declara que “o desenho e a poesia se interpenetram”, “há um diálogo muito mais preciso e muito mais intenso entre esses dois universos”. Isso, porém, se dá sobretudo por uma perfeita afinidade de objetivos (é notório como ambos se influenciaram mutuamente durante os anos em que formaram um casal) e pela distância que cada linguagem busca tomar de suas respectivas normas. Pois, em termos de estrutura do objeto, texto e imagem surgem bem-comportados: cada um ocupando seu devido lugar no território do livro e desempenhando as funções que deles se espera na construção do todo. Assim, talvez a afirmação de que é “a própria concepção do livro que se modifica” não seja exata. Até mesmo a capa — projeto que, passados quase cem anos, ainda não perdeu o lustro — está em perfeita sintonia com o conteúdo interno, mas não deixa de se ater a seu papel: ela é uma capa, as ilustrações são aplicadas na abertura de cada capítulo, cada capítulo é composto de textos... *Pau Brasil* é um livro radical em muitos aspectos, mas não no de desordenar as formulações preestabelecidas do objeto.

Assim se os enxergar esta tarde no Bessio
Não assente ver Bernarda

Escumbi ao Miquillina
E ao Major do Regimento dos Pardos
Para virém me dar parte
De tudo que se disser pelos Botoquina
Estimarei que approve esta medida
E assento que melhores
E mais fiéis e adherentes à causa do Brasil
Do que os Pardos meus amigos
Ninguem

— 34 —

POEMAS DA COLONIZAÇÃO



— 35 —

Entraram
Grudaram nelle
O píllo tombou
Elle tropeçou
E cahiu
Mostaram nelle

O recruta

O noivo da moça
Foi para a guerra
E prometten se morresse
Vir escutar ella tocar piano
Mas ficou para sempre no Paraguay

Caso

A malafinha morreu
E appareceu
Berrando no moinho
Secando píllo

O grammatico

Os negros discutiam
Que o cavallo sipantou

— 35 —

Mas o que mais sabia
Disse que era
Sipantarrou

O medroso

A assombração apagou a candéa
Depois no escuro veio com a mão
Pertinho delle
Ver se o coração ainda batia

Scena

O canivete voou
E o negro comprado na cadeia
Estabeleu de costas
E lateu com cabeça na pedra

O capoeira

— Qué apañá sordado
— O que?
— Qué apañá?
Pernas e cabeça na calçada

— 36 —



Já no *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*, a história é outra. Ali, de fato, as falas possíveis em um livro se interpenetram, se complementam, se reforçam e se desdizem. Desde o falso cabeçalho de caderno escolar até o colofão, no qual o endereço da gráfica é arrematado por “quase em frente a uma casa onde morou o poeta”, os paratextos mantêm sua aparência de paratextos quando, na verdade, são incorporados à narrativa. Ao centro da página final, uma animada flor traz “Capa de Tarsila”, enquanto, lá embaixo, um garrancho submisso completa: “desenhos do autor”. Se o texto informa os créditos, a sintaxe visual trata de revelar que aquela página é, na verdade, uma rasgada declaração de amor.



DESENHOS DO AUTOR